Carlos Leiva Cea
Rafael Alas Vásquez

A imagen y semejanzA
ESCULTURA DEVOCIONAL EN EL SALVADOR

Ing. Hugo Roger Martínez
Ministro de Relaciones Exteriores

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

COORDINACIÓN GENERAL
Dirección General de Cultura
Ministerio de Relaciones Exteriores

Ana Magdalena Granadino
Directora General de Cultura

LOGÍSTICA
Lygia de Cisneros
Mirna Fuente de Aguirre
Julio Acosta

GRUPO TEA ESCULTURA

Paul Ancalmo
Presidente

Rodolfo Molina
Vice-Presidente

Patricia Salaverría de Escobar
Secretaria

DIRECTIVOS

Keith L. Andrews
Ana Besy Salguero
Ruth Guttfreund
Ana Beatriz Deleón
Marielos Imery de Herodier
Baltasar Portillo
Alberto Merino
Salvador Llort

MIEMBROS HONORARIOS

Jaqueline Orams (Perú)
Haroldo Higa (Perú)
Darlan Rosa (Brasil)
Leda Astorga (Costa Rica)
Joaquim Chavarría Climent (España)
Romeo Galdámez (El Salvador)

EXPOSICIÓN

Coordinación General
Paul Ancalmo

Curaduría
Rafael Alas Vásquez

Montaje
Ana Magdalena Granadino
Lygia de Cisneros
Mirna Fuente de Aguirre
Julio Acosta
Paul Ancalmo

Organizadores
Ministerio de Relaciones Exteriores
Grupo TEA Escultura

CATÁLOGO

Textos
Carlos Leiva Cea
Rafael Alas Vásquez

Edición de Textos
Glorybell A. de Avilés

Fotografía
Ernesto Canossa

Diseño Gráfico
Efraín Caravantes
Paul Ancalmo

AGRADECIMIENTOS

Ana Besy Salguero
Asociación Iniciativa Pro Arte Popular (INAR)
Carlos Leiva Cea
Nick Mahomar

PORTADA:
Crucificado (detalle)

A imagen y semejanzA
ESCULTURA DEVOCIONAL EN EL SALVADOR

Curador: Rafael Alas Vásquez, M. A.

Ministerio de Relaciones Exteriores
Grupo TEA Escultura
Sala de Exposiciones Maestro Camilo Minero
14 al 30 de noviembre de 2011
San Salvador, El Salvador

A imagen y Semejanza: Escultura devocional en El Salvador

La escultura religiosa es una manifestación artística que ha formado parte del desarrollo cultural de El Salvador a lo largo del tiempo, tanto en los ceremoniales públicos como en el ámbito doméstico.

Esta actividad artística es una viva expresión de la profunda fe que caracteriza al pueblo salvadoreño. Los artistas dedicados a la imaginería religiosa han sido capaces de dar vida a los santos que habitan las iglesias y embellecen altares privados, tallando trozos de cedro, caoba, teca, conacaste y otras maderas preciosas.

Los destacados artífices de la escultura devocional han sobresalido en lugares como Ataco, Izalco, San Rafael, Chalatenango, Tonacatepeque, Mejicanos, Santa Tecla, San Rafael Cedros, El Rosario, Apastepeque, Yucuaiquín, San Francisco Gotera, San Miguel, San Salvador, San Marcos y Zacatecoluca.

Pero este arte no tiene escuela. Este ha sido un oficio heredado de padre a hijo, de generación en generación, de maestro a alumno. Es una tradición reservada para unos pocos que han presentado habilidades especiales para esculpir la madera.

El desafío principal para el desarrollo de esta actividad es que el producto se produce únicamente por encargo. La conservación de estas esculturas, que tienen un gran valor histórico y simbólico, es además otro importante reto.

Con la exposición “A Imagen y Semejanza: Escultura devocional en El Salvador”, el Ministerio de Relaciones Exteriores busca contribuir a generar la conciencia de que la imaginería es un elemento importante de la identidad salvadoreña, que ha tenido un papel significativo en el desarrollo cultural del país.

En el marco de las celebraciones del Bicentenario del Primer Grito de Independencia de Centroamérica, es significativo resaltar que la imaginería religiosa ha sido una actividad de vital trascendencia para la manifestación de la devoción y religiosidad del pueblo salvadoreño.

El propósito de esta muestra es dar a conocer al público ejemplos de cómo se ha desarrollado la escultura devocional en El Salvador durante los últimos dos siglos. La muestra incluye obras que, en cierta forma, reflejan los anhelos ancestrales y realidades de la sociedad salvadoreña. Esperamos que con esta iniciativa se incremente la valoración de los artistas plásticos en esta rama del arte.

Agradecemos a Grupo Tea y al fotógrafo Paul Ancalmo por su apoyo para montar esta exposición.

Ing. Hugo Roger Martínez
Ministro de Relaciones Exteriores

Presentación

En el marco de las celebraciones del Bicentenario del Primer Grito de Independencia, es un gran orgullo y motivo de satisfacción para el Grupo TEA Escultura, unirse con el Ministerio de Relaciones Exteriores, a través de su Dirección General de Cultura, para llevar a cabo esta exposición de imaginería.

No importa cuáles sean nuestras creencias religiosas o si no tenemos ninguna, no podemos negar el hecho de que los ritos y tradiciones de la religión católica han moldeado nuestra identidad cultural a largo de casi quinientos años. Esta exposición basada en imágenes de culto y veneración para muchísimas personas, son también obras de arte y forman parte de nuestra historia. El interés del Grupo TEA al reunirlas en esta exposición es poder apreciarlas en conjunto e individualmente para descubrir, en unas, la belleza del fino tallado de las imágenes de los siglos XVIII y XIX y en otras, la riqueza de sus pesados ropajes estofados en oro y plata. El conjunto permite al observador compararlas con piezas contemporáneas. Ojalá motive una reflexión sobre el avance o retroceso que ha tenido este oficio y la necesidad de apoyar a los artistas imagineros que todavía trabajan en este campo.

Nos sentimos muy satisfechos del documento escrito que acompaña esta exposición. La autoría es de los expertos en el tema, los señores Rafael Alas Vásquez, quien además curó la muestra, y Carlos Leiva Cea, Coordinador del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, con sede en la ciudad de Izalco en Sonsonate. El documento abarca tres momentos de la imaginería en El Salvador. La primera parte escrita por Rafael Alas, nos narra la llegada a nuestro suelo de las órdenes religiosas, (franciscanos, dominicos y mercedarios), el sincretismo generado por el choque de las dos culturas y en un relato muy ameno con ejemplos de situaciones reales vividas en diferentes pueblos y ciudades, descubrimos el valor histórico y poder de cohesión que ciertas imágenes tienen sobre grupos étnicos y personas de localidades específicas, creando un fuerte sentido de identidad cultural. La segunda y tercera parte, escrita por Carlos Leiva Cea, nos habla sobre los procesos técnicos que emplean los imagineros para la producción de sus obras, hace tres siglos y actualmente. Finalmente, Carlos nos da su visión sobre el estado de la imaginería en nuestro país en estos momentos y brevemente menciona el futuro de la imaginería en el país: el Centro de Capacitación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, el inicio de una escuela de escultores de imágenes. Amén.

Queremos aprovechar para agradecer a los coleccionistas que han prestado estas obras que de otra manera no podríamos apreciar. Agradecer también a la Asociación Iniciativa Pro Arte Popular (INAR) por guardar para la posteridad las obras de los imagineros contemporáneos y agradecer el préstamo de tres de las obras de su colección que están aquí expuestas.

Esperamos que este recorrido por la historia del arte religioso salvadoreño arroje luz sobre el aspecto artístico que a veces pasa desapercibido por la fuerza emotiva y de fe que las esculturas representan.

Paul Ancalmo
Presidente Grupo TEA

CONTENIDO

La escultura religiosa:
apropiación e identidad cultural
Rafael Alas Vásquez, M. A.
página 5

Transformación de la materia:
Técnicas y producción en la imaginería colonial
Carlos Leiva Cea
página 30

La imaginería y los imagineros post coloniales
Carlos Leiva Cea
página 40

IMÁGENES

1 *Niño de Pasión* 7
2 *Natividad de la Virgen* 8, 9 (detalle)
3 *Nacimiento* 10
4 *Nacimiento, Taller Ávila* 13
5 *Virgen Niña* 14
6 *Niño Dios* 15
7 *Niño Dios* 16
8 *La Posada* 17
9 *Virgen María* 18
10 *San José* 18
11 *Dolorosa* 21
12 *Cristo de Limpias* 21
13 *Dolorosa* 22
14 *San José de Indios* 23
15 *San José* 24
16 *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro* 24
17 *San José y el Niño* 26
18 *Crucificado* portada (detalle), 27
19 *Santo Domingo de Guzmán, Taller Dubois* 29
20 *San Antonio de Padua* 30
21 *San Francisco* de Asís 33
22 *San Antonio de Padua con el Niño* 34
23 *Santo Domingo de Guzmán* 34
24 *Santa Úrsula, de Félix Crisol* 36
25 *Santa Úrsula* 37
26 *Arcángel* 1 (detalle), 39
27 *Virgen del Rosario* 40
28 *Ánimas del Purgatorio* 43
29 *Santiaguito, de Ramón Colocho* 44
30 *Las Ánimas, de Miguel Ángel Jiménez* 47
31 *San Nicolás* 48

La escultura religiosa: apropiación e identidad cultural

Rafael Alas Vásquez, M. A.

La escultura religiosa: apropiación e identidad cultural

Rafael Alas Vásquez, M.A.

La representación de la divinidad se originó desde que el ser humano comenzó a cuestionarse acerca de los misterios de la naturaleza y a encontrarles respuesta a sus interrogantes a través de los mitos. Desde que concibió y precisó este mundo sobrenatural, pasó a los intentos de su representación. De alguna manera tenía que atribuirle forma a esas fuerzas desconocidas que se manifestaban frecuentemente y que determinaban su mundo. Las diferentes culturas y civilizaciones del mundo antiguo desarrollaron todo un lenguaje en cuanto a la representación mítica con influencias de una hacia otra, hasta el arribo del Cristianismo, cuando la tradición judía, opuesta a la representación de la divinidad, se confrontó con las nuevas perspectivas aportadas por una doctrina que posibilitaba una universalidad.

Sin rechazar el vocabulario artístico de las culturas del mundo antiguo, el Cristianismo fue definiendo su expresión para la representación religiosa, enfrentando al principio el temor a la idolatría. Este condicionó un arte predominantemente simbólico en las catacumbas para más adelante ir definiendo ciertas constantes y modelos de representación que llegan hasta nuestros días. En estos inicios del arte cristiano, en cuanto a pinturas y mosaicos paleocristianos y bizantinos se refiere, aparecen con frecuencia representaciones de figuras planas, mostrando una continua evasión a la ilusión de volumen por lo que éstas afirman su carácter divino al mostrarse ingrávidas, sin peso aparente, etéreas, y por consecuencia no terrenales.

A partir del Concilio de Trento (siglo XVI), la Iglesia Católica ratificó la veneración de las imágenes, tratando de dejar atrás todas las disputas y diferencias que en el pasado habían afligido a la institución al respecto, y que para el caso de la iglesia Oriental había dado lugar a todo un conflicto de varios años, la llamada “querella de las imágenes” o crisis iconoclasta.

Mientras en Europa la Iglesia Católica aprobaba nuevamente la validez de la representación religiosa, a la América hispana ya se habían llevado las primeras imágenes por los conquistadores españoles, y después por los frailes de las distintas órdenes religiosas que veían al nuevo continente como una fértil tierra para la difusión del

1 *Niño de Pasión*
34 cms largo
Siglos XVIII – XIX
Colección privada

Cristianismo. Los miembros de dichas órdenes, entre las cuales se cuentan franciscanos, dominicos y mercedarios, se dedicaron a esta labor con gran celo, llegando incluso a dominar varias lenguas autóctonas con el fin de instruir a los indígenas a la vez que se desplazaban a localidades remotas, volviéndose así agentes propagadores no sólo de la nueva doctrina, sino que también del pensamiento y cultura occidental. Muy pronto los frailes se dieron cuenta del poder de la representación artística frente a una mayoría analfabeta a la cual había que instruir en el menor tiempo posible tomando en cuenta la pronta salvación de sus almas. Ya Remesal narra cómo a principios del siglo XVII los dominicanos acostumbraban decir misa usando altares portátiles en donde no podía faltar la representación cristiana, en este caso el religioso mencionaba un retablo: "todo el recado del altar era portátil y en una arquilla muy pequeña cabía ara, cáliz, vinagreras, casulla, alba, cruz, candeleros y retablo"[1]. Es así como se le da un gran impulso al arte desde los inicios de la coloni-

[1] Martman, 1993, pp. 82-83.

2 *Natividad de la Virgen*
29 cms largo
Siglo XVIII – XIX
Colección privada

PÁGINA SIGUIENTE:
Natividad de la Virgen
(detalle)

zación, volviéndose estas expresiones un medio didáctico a través de las cuales se mostraban los misterios y dogmas de la Iglesia Católica.

Los templos se llenaron gradualmente de representaciones religiosas, tomando en cuenta las fuertes devociones de la España de aquel entonces, especialmente en torno a la figura de la Virgen María, además de la especial inclinación española hacia ciertas celebraciones como son las correspondientes a Navidad y las de Semana Santa, las cuales demandan un cierto número de imágenes. A la par de esto, es de tomar en cuenta que cada santo tiene una facultad especial a la cual podía recurrirse ante determinada necesidad o problema de aquí que tanto feligreses como sacerdotes y frailes difundieron las representaciones religiosas de acuerdo a este fervor.

A las primeras imágenes traídas de España se sucedieron las obras de artistas españoles que se desplazaron a las colonias, con el fin de suplir las necesidades de una sociedad que demandaba cada vez más esta producción, no sólo para el culto público sino también para la devoción doméstica. A estas obras se añadieron las que comenzaron a ser elaboradas en el continente, producto de artistas locales que se habían formado en los obradores de los maestros españoles, o que habían sido adiestrados por los frailes de acuerdo a las facultades propias. De mucha ayuda para esta producción fue la difusión de grabados y estampas de artistas europeos, los cuales sirvieron de modelo para muchas representaciones, especialmente de carácter religioso.

Si bien la población indígena sufrió la implantación de un nuevo pensamiento religioso, muy pronto encontró simi-

litudes entre éste y las creencias de sus antepasados, a las cuales se aferró muchas veces a través de ciertos ritos y prácticas realizadas a espaldas de los religiosos, generándose un sincretismo entre creencias y expresiones de ambas religiones. Las demostraciones del culto indígena no siempre fueron del agrado y aprobación por parte de la Iglesia Católica, teniendo que sancionar muchas veces la manera como se desarrollaba este culto local fuera de los ámbitos del templo parroquial. En ciertos casos, las autoridades religiosas tuvieron que intervenir drásticamente; tal fue el caso de las acciones tomadas debido a la predilección de los indígenas de la localidad de Mexicanos por las imágenes que se representaban acompañadas de animales.[2] Esto tiene su explicación en la creencia prehispánica de la existencia de animales protectores para cada persona, los llamados "nahuales".

Los españoles supieron aprovechar la representación religiosa para recordar a los indígenas el poder de la nueva

[2] "Ellos tienen grandísima afición y aún veneración a los animales brutos, de manera que desean en las iglesias estatuas de santos que los tengan y en un mismo retablo y mesa de altar tienen cuatro o seis o más estatuas. Por ejemplo de Santiago a caballo, llenan de flores a los caballos y les ofrecen incienso, lo cual pudo ser motivo para que el Reverendo Obispo don Fray Andrés de las Navas y Quevedo en su decreto a 15 de febrero de 1684 confirmara el Edicto General que en las iglesias de esta Diócesis hizo publicar en el año 1679 su antecesor el Reverendo Obispo don Juan de Ortega Montañez en que se manda entre otras cosas: Que los curas beneficiados y doctrineros de este Obispado quiten de las efigies de San Miguel, San Gerónimo, San Juan Evangelista y otros santos y santas, las figuras del demonio y otros animales que tienen a los pies". Cortés y Larraz, 1958, pp.102.

3 *Nacimiento*
28.5 cms alto
1999
Tallista: José Paxaca
Encarnador: Carlos Leiva Cea
Colección privada

religión. Fowler mencionó cómo el relieve de la fachada oriental del templo de San Pedro y San Pablo de Caluco se colocó en una posición estratégica, debido a que en esa dirección se ubicaba un asentamiento indígena[3], de tal manera que dicho relieve representando la cruz con la lanza que atravesó el costado de Cristo y la lanza con la esponja en que se le dio a beber, venía a ser un recordatorio desde muy temprano del día de las obligaciones hacia la nueva fe, ya que este emblema cristiano recibe los primeros rayos del sol naciente a primeras horas de la mañana.

Otra demostración de poder se aprecia claramente en el templo Santiago Apóstol de Chalchuapa, el cual en las dos esquinas del ábside presenta relieves de cuatro hermosos arcángeles con su indumentaria militar, su yelmo con plumas y portando cada uno un banderín. Ya Choussy ha señalado en su estudio del templo la característica de orientación de cada uno de estos arcángeles[4], con la vista dirigida uno al norte, dos al este y otro al sur; el oeste se encuentra cubierto por la dirección de la mirada de la figura rematando la cúpula, precisamente sobre el presbiterio, el temible Santiago Matamoros a caballo. Con esta ubicación de imágenes representativas de la supremacía de la religión, cubriendo "con su vista" los cuatro puntos cardinales, siendo ellas mismas personificaciones del poder "guerrero" de la nueva doctrina, se enfatizó la idea de cobertura total y universalidad, de tal manera que se reafirma la idea que no hay salvación fuera de la fe católica.

Mientras que la religión formal tenía como centro de sus actividades el templo parroquial el indígena se refugió en ciertas agrupaciones como la cofradía, que reunía cierto número de fieles en torno a cierta devoción y que tenía como propósito principal realzar y "celebrar dignamente" el culto de algún santo. Para la cofradía también fue esencial la representación de éste, ya que dicha imagen se volvió el centro de toda una serie de demostraciones de fervor, piedad y agradecimiento por favores recibidos, aunque algunas de éstas fueron vistas con malos ojos por parte de las autoridades eclesiásticas. Por ejemplo muchos de los "vicios" que los clérigos atribuyen a la población indígena, se daban en las velaciones, o velorios, "en presencia de difuntos y santas imágenes".[5]

[3] "A primera vista puede parecer un poco raro que se hubiera puesto este adorno tan simpático y acogedor en el muro posterior del templo, pero si se toma en cuenta que existía una zona residencial indígena atrás de la iglesia es claro que el relieve hubiera servido para atraer a la congregación indígena". Fowler, Jr., 1993, pp.72 y 84.

[4] Choussy, 1996, pp. 93-94.

[5] Cortés y Larraz, 1958.

En cuanto a los dos tipos de imagen, la llamada de bulto por tener tallados cuerpo y ropajes, y la imagen articulada, o sea de vestir ya que puede colocársele vestimenta, se puede concluir que el mayor número que aparece en los templos de este territorio es el de ésta última. Esto puede obedecer a que en los primeros años del período colonial la escultura religiosa era predominantemente de bulto; el auge de la imagen de vestir llega a finales del siglo XVII y con el siglo XVIII, encontrando una favorable acogida entre la feligresía de las colonias hispanoamericanas. En nuestro territorio, se han conservado muchas imágenes de vestir, las cuales se siguieron elaborando durante todo el siglo XlX y aun se siguen produciendo en talleres de imagineros ubicados en Ataco, Izalco, Santa Tecla, Apastepeque y tantas otras localidades.

Santiago Montes, cuando habla de los guachivales, los cuales son agrupaciones en torno a determinada devoción, a cargo de particulares y al margen del control de la Iglesia menciona que "...el guachival persiste con sus ritos, zarabandas, velorios, preferencia por el culto a las imágenes de vestir y acompañadas de animales...".[6] ¿Por qué la imagen de vestir, venida de España, tiene tanto auge en las colonias hispanoamericanas? Definitivamente el proceso de transformar a la imagen a través de la vestimenta tiene que haber sido importante, pero la explicación no se queda en un simple acto de cambio de apariencia. Debe influir también el hecho de que la imagen de vestir puede estar recibiendo continuamente el agradecimiento de los fieles por medio de las túnicas, mantos y otros objetos con que se adorna. Estos representan la devoción del feligrés, que puede ser una manifestación permanente ya que la imagen debe "estrenar" por obligación en su festividad o cada vez que sale en procesión.

Hay que tomar en cuenta también la búsqueda del realismo dentro de la escultura española barroca. Esa constante, expresada dentro de la escultura religiosa en madera a través de la exacta reproducción de venas superficiales, arrugas, etc., colocación de ojos de cristal, junto con la explotación del sentimiento, representa una fuerte asociación con la realidad, la cual se complementa con la vestimenta. Esta inclinación por el realismo en la escultura española fue transportada por consiguiente al ámbito hispanoamericano, encontrando un contexto propicio en los rituales al aire libre que se sucedían a todo lo largo del año, las llamadas procesiones; en ellas la imagen, inerte en camarines y nichos a lo largo del año en el interior del templo, cobraba vida en los hombros de los feligreses, con sus mantos moviéndose al compás de la marcha, los ojos y lágrimas de cristal brillando a la luz del sol, los velos y cabelleras flotando al soplo del viento y el gesto y la expresión apasionada a través del cuidadoso tallado de manos y rostro.

La sociedad colonial se volcó repetidamente en estas imágenes que demandaban cada año atavíos costosos, con un gran despliegue de brocados y terciopelos tendientes a afirmar la categoría divina por medio del lujo y la ostentación, a la par de dejar patente el agradecimiento por un favor recibido, el cual se podía manifestar también en los costosos arreglos de las andas o plataformas sobre las cuales se colocan dichas imágenes.

[6] Santiago Montes, tomo l, 1977, pp. 20.

4 *Nacimiento*
12 cms alto
c. 1985
Taller de los Ávila, Santa Tecla
Colección Paul Ancalmo

5 *Virgen Niña*
30 cms largo
Siglo XIX
Colección Nick Mahomar

Es así como de las dramatizaciones religiosas medievales realizadas en los atrios de los templos, se pasa a una representación de la historia sagrada más participativa en donde la imagen procesional recorre las calles de la localidad cargada y acompañada por el feligrés. Tal es el caso de las procesiones de Semana Santa conmemorando la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Dentro de este ritual la imagen desempeña un papel fundamental para muchas localidades con dinámicas participativas de la comunidad, por ejemplo, de acuerdo al sentimiento popular, la intención de la procesión de la Soledad —la cual se lleva a cabo el día Sábado Santo— es de acompañar a la Virgen Dolorosa, en este caso representada por la imagen vestida de riguroso luto, en su pesar tras la muerte de Cristo.

Estas intenciones populares conducen a la tan frecuente reflexión sobre el papel de la imagen, ya que se insiste en que la demostración de piedad es hacia tal o cual santo, representado en la escultura o la pintura. Sin embargo, como es afirmado por David Freedberg en su obra *El poder de las imágenes*, "el objeto es reforzar la afirmación implícita de que es esta imagen en concreto y no otra la que actúa de tal y tal manera benéfica o milagrosa, y por tanto hay que asegurarse de que todo el mundo sepa que el milagro lo realiza la Virgen de este o aquel lugar determinado".[7]

Esa fuerte asociación entre el personaje, en este caso un santo o santa, y el objeto que lo representa, ha llevado a atribuir grandes poderes a éste último. Por ejemplo, el fraile dominico Francisco Ximénez describió los numerosos milagros que realizó en Guatemala la imagen de Nuestra Señora del Rosario de Copanguastla, la cual fue colocada en la iglesia de Tzotzocoltenango. En este relato de muchas gracias, fray Francisco atribuye éstas ya sea a la Virgen María o a su representación, especificando que muchas de ellas sucedieron después de que los afectados por algún mal o enfermedad se postraron ante "la santa imagen".[8]

En las manifestaciones de estas facultades de la imagen se deja ver un sentido de apropiación que se aplica al objeto que representa al personaje divino, ya que este último es inmaterial y por consiguiente no puede pertenecer a determinado grupo social. La representación sí, y por eso es que se genera esa tendencia a atribuir mayores poderes y más número de milagros efectuados a la imagen «x» de determinado santo, aunque la imagen «y» lo representa de la misma manera; sin embargo esta última no se ubica en mi mismo espacio físico y por consiguiente no me identifico con ella. De aquí esa característica de la imagen religiosa de formar parte de una identidad local.

6 *Niño Dios*
51 cms largo
Siglo XVIII – XIX
Colección privada

[7] Freedberg, 1992, pp. 149.

[8] Ximénez, tomo ll, 1930, pp. 194-197.

En determinados casos hasta el nombre con que se reconoce a la imagen puede ser un signo de pertenencia y de apropiación local. En Panchimalco, localidad donde aún persiste mucha tradición indígena recuerdo que queriendo saber si una escultura de la Virgen María con el Niño correspondía a alguna advocación específica, pregunté el nombre de la representación; con mucha seguridad el respetable lugareño me respondió que era "la Virgen María Eusebia". Curioso nombre que parece extraído de un libro de bautizos del siglo XVII, pero que conduce a la reflexión de que representaciones de la María con el Niño hay muchas, aún si se trata de Virgen del Rosario, Virgen de la Merced o Virgen del Carmen, ya que quitando el rosario, escapularios o vestimentas, la imagen se representa de la misma manera. Sin embargo, sólo en esta localidad se puede encontrar una representación con este nombre, aun cuando sus características indican que puede ser alguna de las advocaciones mencionadas.

7 *Niño Dios*
40 cms largo
Siglo XVIII
Colección Nick Mahomar

Definitivamente las diversas representaciones del mismo santo o santa adquieren diferentes significados ante la población dependiendo del tipo de imagen y del lugar donde se ubica. Lara, en su estudio de una comunidad del centro del país, señala cómo el uso de dos representaciones del patrono San José los hace volverse deidades diferentes, lo cual no es exclusivo de la imagen patronal: "No sólo en la Fiesta Patronal, sino también en la Semana Santa los iconos adquieren personalidad propia, deviniendo deidades autónomas".[9] Mucho del simbolismo y significados que analiza este antropólogo se centra en la representación religiosa y en su ubicación, destacando las relaciones de supremacía entre diversos poblados que afirma las estructuras político-administrativas y religiosas.

Con motivo de la restauración de varias imágenes religiosas pertenecientes a la Catedral de San Vicente, incluyendo la escultura del santo patrono, el sentimiento generado en algunos feligreses es que San Vicente no se encontraba en dicha ciudad sino en el taller donde está siendo restaurado, por lo que era fuerte la expectativa de su retorno. Ante esta situación, no descartamos el hecho de que los feligreses se sintieron desprotegidos ante la ausencia de esta imagen. La pobla-

[9] Lara, 1997, pp. 254.

PAGINA ANTERIOR:
8 *La Posada*
150 cms alto
Siglo XVIII
Colección Nick Mahomar

9 *Virgen María*
75 cms alto
Siglo XIX-XX
Taller familia Dubois, Guatemala
Colección Nick Mahomar

10 *San José*
81 cms alto
Siglo XIX-XX
Taller familia Dubois, Guatemala
Colección Nick Mahomar

ción ha asignado a la imagen los mismos poderes que han sido atribuidos al personaje que representa y esto queda claro con el caso del patrono antes mencionado o con la antigua creencia de que tener esculturas de la Virgen de Dolores dentro de la casa trae lágrimas y luto a la familia, lo cual obedece no a una idea de "castigo" sino al simple hecho de que esta imagen se caracteriza por la representación del dolor y el llanto, los cuales pueden extenderse de la escultura al núcleo familiar.

El celo de la población, especialmente la indígena, hacia la imagen de la localidad, es un fenómeno muy interesante y a menudo intrigante. Después de los recientes sismos que produjeron tanto daño a lo largo del territorio salvadoreño, las viviendas de muchas familias quedaron inhabitables; tal fue el caso de cierta localidad del occidente del país, donde se efectuó una visita a la propiedad de una de las mayordomos de cierta cofradía debido a la noticia de que las imágenes titulares se encontraban atadas a un árbol, previniendo un posible robo ante la destrucción de la vivienda donde se ubicaban. Pese a los intentos de convencimiento para trasladarlas a un lugar más seguro, inclusive una alternativa dentro de la misma localidad éstos no dieron fruto, revelando así ese apego a la imagen y un fuerte sentido de pertenencia que en algunos casos ha contribuido a la preservación de estas representaciones aunque en otros ha conducido a pérdidas irreparables.

En cuanto a estas experiencias de la población en su relación con las imágenes religiosas se puede seguir mencionando un gran número de casos, como los que tratan sobre las desgracias que se abaten sobre la población des-

pués de la caída de una imagen. Una informante relataba la conmoción de la población de San Salvador cuando la escultura de Jesús Nazareno del templo parroquial de La Merced cayó al suelo durante una procesión: esa noche la imagen fue velada en el templo ante el lamento constante de la feligresía de que este incidente era señal de que alguna tragedia se abatiría sobre la ciudad; cuando años después, el terremoto de 1917 afectó seriamente la capital, la población vio en este suceso el cumplimiento del castigo de Dios, anunciado por la caída de la imagen. De esta manera se confirma el papel relevante de la imagen dentro de la vida de la población y cómo un incidente relacionado con ella puede provocar un sentimiento colectivo de grandes proporciones y generar un clima de fatalismo que identifica repercusiones muy graves para el grupo social.

Otro caso similar relacionado también con el templo capitalino de La Merced es contado por Fernández: “Cuando un terremoto destruyó templos, casas y conventos en San Salvador el 16 de agosto de 1671 la angustia ante lo desconocido embargó a la población. Al siguiente día en lo que muchos vieron como muestra que el desastre natural era señal del enojo divino, se Ie "eclipsó el rostro" a la imagen de Nuestra Señora de La Merced en el convento mercedario de San Salvador. Esto provocó confesiones y comuniones masivas de todos los estratos de la población”.[10] Frente a este hecho concluimos que aún después de un desastre, la población puede efectuar asociaciones y relaciones con la razón del castigo divino, siendo una vez más la imagen, en este caso las sombras aparecidas en su rostro, el medio de confirmación de la causa del desastre.

Pero la imagen no se ha relacionado sólo con los fenómenos naturales dentro del territorio, sino también con la situación política, como bien ha señalado Rodríguez cuando explica que los movimientos de la imagen del Salvador del Mundo en la popular procesión llamada “La Bajada”, fueron interpretados durante un tiempo como signos proféticos del futuro político y social del país.[11]

En estos casos en que se ha identificado la ira divina siempre se ha efectuado una relación con el hecho de que la población se ha alejado de los designios de Dios, y que por eso recibe su castigo. Una situación muy clara con respecto a esto se dio en un pueblo de la Vicaría de Texistepeque, en donde los indígenas no habían abandonado sus antiguos ritos por Io que recibieron un severo castigo de parte de un Santo, de acuerdo al relato de fray Francisco Vásquez: “Y cuando ellos juzgaban estaban más seguros y lejos del religioso, empleados y congregados a un fandango, mitote o baile supersticioso, salió de la iglesia (así lo testificaron ellos) la imagen de N. P. San Francisco, con la cuerda levantada, y sin que pudiera escapársele alguno de los cómplices de aquel desacato, los castigó y señaló de manera que en muchos días les duraron los chichones y cardenales”.[12]

[10] Femández, 1996, pp. 104.

[11] Rodríguez, 2000, pp. 61.

[12] Vásquez, 1944, pp. 318. Es de destacar las similitudes del acontecimiento relatado por Fray Francisco Vásquez con la tradición, rescatada hace pocos años, de «los Talcigüines» de Texistepeque, en donde un personaje representando a Cristo azota con una cuerda a los demonios y éstos salen a golpear con cuerdas a miembros de la población local.

Esta situación continuó ya que los indígenas, después de ciertos días, volvieron a sus ritos, lo que provocó la segunda salida de la imagen que "es de muy severo aspecto", y en donde los afectados no pudieron defenderse ya que "era azotar al aire". Esto provocó una visita al Padre Guardián de la Orden Franciscana en la Provincia de San Salvador para pedir "les quitase aquel Santo, que era muy cruel", llegando el caso hasta el Obispo Fray Juan Ramírez, quien acordó con el primero que la imagen mencionada fuera trasladada al Convento de San Salvador, donde fue venerada por muchos años como milagrosa.

Es importante este hecho debido a que el protagonista de esta historia es la escultura que representa al fundador de una de las principales órdenes religiosas en el Nuevo Mundo, los franciscanos, porque tanto ellos como dominicos y mercedarios, con monasterios en la ciudad de San Salvador y en algunas otras ciudades del interior, fomentaron el culto a sus santos (fundadores o miembros de la orden), el cual no era exclusivo de los templos conventuales sino que se extendía al ámbito doméstico. De allí las esculturas de San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, Santo Domingo de Guzmán de pequeño formato, así como las representaciones de las advocaciones marianas que impulsaban y defendían: la Inmaculada Concepción en el caso de los franciscanos y la Virgen del Rosario, por los dominicos.

En ciertos casos, la imagen doméstica ha sido "obligada" a conseguir los favores deseados, tal es el caso de la popular tradición de colocar la escultura de San Antonio, ya sea de Padua o del Monte (una devoción popular local), cabeza abajo, ya que se cree que así la mujer conseguirá marido pronto. Mientras ella no lo obtenga, la imagen se deja en esa posición, claramente con una intención de castigo que evidentemente va dirigida a la representación que es la figura material que se tiene a la mano. No dudamos de la popularidad de esta costumbre, presente también en otros países, la cual se puede relacionar con la gran cantidad de representaciones en madera de este santo existente en el país, en infinidad de tamaños y calidades de tallado.

También son claros los testimonios de acercamiento hacia los personajes santos a través de la manera en que la población se comunica con ellos. En cuanto a esto, es de mencionar el caso de la famosa imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Guatemala, que de acuerdo al relato de Fray Francisco Vásquez, fue bautizada cariñosamente por el pueblo con el sobrenombre de "La Chapetona" y que provocaba expresiones de familiaridad entre la población indígena al dirigirse a ella con términos como: "¡Oh Chapetona de mi alma!, ¡Chapetona linda!, ¡Chapetona piadosa!".[13]

Esto nos conduce a otro tipo de reflexión, que lleva una gran dosis de contradicción: la actitud, a veces de respeto y otras de familiaridad, de la población hacia la imagen. Por un lado la representación se identifica íntimamente con el representado y por consiguiente recibe la veneración del ser superior; por el otro lado existe una relación tan estrecha y directa con la representación que no se

[13] Es para dar gracias a Dios ver a las indias (que son cariñosamente devotas y afectivas las de aquel país) concurrir en sus trabajos y en sus gustos, a llorar, a pedir, a enamorar a la hermosísima Señora. Vásquez, 1944, pp. 195.

11 *Dolorosa*
30 cms alto
Siglo XIX
Colección privada

12 *Cristo de Limpias*
35 cms alto
Siglo XX
Colección Nick Mahomar

duda en ejercer cierto tipo de presión, como es ponerlo cabeza abajo, para satisfacer cierta necesidad. Definitivamente esta actitud de familiaridad es un reflejo de la misma intención de apropiación hacia la imagen.

La feligresía ha desarrollado este fuerte sentido de apropiación, el cual se ha expresado de variadas formas. No es de extrañar que muchas de estas expresiones se hayan aplicado a las imágenes ubicadas en los templos. La apropiación de estas imágenes por parte de la población queda evidente con el testimonio del Arzobispo Pedro Cortés y Larraz en su visita a la parroquia de Santa Ana, a finales del siglo XVIII. El Arzobispo se escandalizó cuando vio el retablo mayor de este templo: "Por cosa extraña y para que se entienda lo que son ciertas devociones de estos países concluyo diciendo, Que en el retablo mayor había una imagen de Santa Ana con otra de Nuestra Señora en trajes que más de imágenes lo eran de cómicas; principalmente el de Nuestra Señora tenía sus rizos, lunares en el rostro, una mantilleja cruzada por debajo de los brazos y encima de los hombros vuelos y un brial con tontillo. Dije: Padre cura ¿Cómo permite que se vistan así las santas imágenes? Respondió: lo hacen unas señoras que de ningún modo permitirán se vista de otra suerte".[14] Al final, el Arzobispo manifiesta que ha presenciado esto mismo en varias parroquias, lo cual es testimonio de una práctica generalizada por parte de la población a través de la cual deja constancia de su estima hacia la imagen, pero también su deseo de hacer valer su derecho hacia la representación, independientemente de lo que pueda estipular la religión formal.

[14] Cortés y Larraz, 1958, pp. 230.

De alguna manera esta necesidad de apropiación hacia las imágenes ubicadas en los templos ha sido cubierta a través de las procesiones, en las cuales la población participa activamente. Desde las personas que visten a las imágenes y decoran las andas, hasta las que cargan éstas durante el recorrido. En las localidades donde existen hermandades, tal es el caso de las de Semana Santa, y cuyos miembros son los que ejecutan la mayor parte de actividades relacionadas con la imagen titular de la hermandad, este proceso es igualmente válido ya que los miembros son parte de la comunidad y por tanto también comparten con la población la propiedad temporal de la representación religiosa.

Dentro de estos rituales son frecuentes los casos en donde las imágenes procesionales se relacionan con los sentimientos de la población local, afirmando su concepción de la vida y de la muerte. En una localidad del occidente del país, de considerable población indígena, se observó que para una procesión del Vía Crucis, el Jueves Santo por la noche, las imágenes fueron detenidas por unos instantes, moviéndolas a manera de reverencia frente a una calle, la cual desembocaba en el cementerio de la localidad; esto se explica únicamente por el fuerte respeto que conservan los lugareños hacia los que han abandonado la vida terrenal, quienes demandan oraciones y plegarias por su descanso y felicidad en el más allá, por lo que dichas reverencias pudieran interpretarse como las bendiciones de los santos para los difuntos.

---

13 *Dolorosa*
20 cms alto
Siglo XVIII
Colección privada

Por ejemplo, la práctica en varias localidades de transportar temporalmente determinadas imágenes a las casas, con motivo de algún rezo de novenario de difuntos u otra práctica religiosa doméstica, obedece no sólo al deseo de recibir las "bendiciones" del santo, sino también al hecho de tener cerca a la imagen, al menos durante un corto período de tiempo, para que la rogativa hacia el santo sea más efectiva. Consideramos entonces que la aproximación física, y aún el contacto del feligrés a la imagen, es vital para la población, y esto se puede ver claramente en los templos, cuando los feligreses tocan a las imágenes, ya sea el pie, la base o la orla de la túnica y después se persignan; de la misma manera esto se cumple con la escultura que recibe las muestras de devoción dentro del ámbito hogareño. La imagen que no está ubicada al alcance del feligrés, se siente lejana, distante, como las representaciones del cristianismo primitivo, en donde la representación aparecía sin volumen, inmaterial y por consiguiente alejada de la realidad terrenal.

Con respecto a este acercamiento imagen-feligrés se observan muchos casos a lo largo del territorio, siendo uno de los más frecuentes y particulares el de ciertas procesiones de Semana Santa, donde con el objeto de agradecer la colaboración para la imagen o para el desarrollo del ritual, los miembros de la Hermandad a cargo de la procesión colocan por unos minutos las imágenes frente a las facha-

---

14 *San José de Indios*
90 cms alto
Siglo XVIII
Izalco
Colección privada

15 *San José*
35 cms alto
Siglo XVIII
Escuela de Guatemala
Colección Nick Mahomar

16 *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro*
36 cms alto
Siglo XVIII
Colección Nick Mahomar

das de las viviendas de ciertas familias, considerándose esto una gracia especial para sus miembros. En una localidad del departamento de Sonsonate los cargadores no tienen que girar continuamente para realizar esta acción que implica una bendición para la familia, debido que el anda procesional ya cuenta con un ingenioso mecanismo, accionado por un miembro de la Hermandad, en donde la imagen de Cristo gira noventa grados a ambos lados para dirigir su mirada a los feligreses que se agolpan en las puertas y balcones de las residencias.

Un caso relevante dentro de este fenómeno es el del Patrono de la República el Divino Salvador del Mundo, representado a través de dos imágenes: una de bulto y otra de vestir. A la primera se le atribuye, sin ninguna validez histórica, un origen muy antiguo como regalo del emperador Carlos V a la provincia de San Salvador. La segunda es mencionada como obra de Silvestre García, quien la elaboró en 1777, y que el pueblo cariñosamente ha bautizado como “El Colocho”, debido a los ondulados y sobresalientes bucles de su cabellera tallada. Este tipo de imagen ha sido tomado para la representación del pasaje de la Transfiguración que se recuerda el cinco de agosto ya que una imagen articulada, o sea “de vestir”, se presta para la transformación que alude el pasaje bíblico cuando Cristo fue visto con “los vestidos blancos como la nieve”. Ya que esta última representación es la que recorre las calles y cambia de apariencia ante la gran cantidad de feligreses que acuden a la tradicional “Bajada”, la población se siente más identificada y reconoce más como patrono a esta imagen, y prueba de ello es que el pueblo se ha atrevido a perpetuar un sobrenombre para denominarlo, testimonio

de un lazo afectivo y de acercamiento con la divinidad así como de apropiación. Ya Rodríguez[15] ha señalado toda la carga simbólica de esta imagen y su ritual para la población salvadoreña, volviéndose así un fuerte elemento de identidad local y nacional.

Dentro de este fenómeno de apropiación de la imagen no es extraño que a algunas de ellas se les adjudique relaciones similares a las existentes dentro de la población. Tal es el caso de los "santos compadres", o sea imágenes de patronos, que por proximidad de las localidades en que son venerados, o por ciertos lazos que existieron entre sus pobladores, la imagen de uno visita al otro durante su festividad y viceversa; como dos ejemplos se pueden citar las visitas entre San Andrés Apóstol de Apaneca y Santiago Apóstol de Chalchuapa, así como el famoso ritual entre Cuisnahuat y Jayaque, que involucra a San Lucas y San Cristóbal; en ambos casos el desplazamiento de la comitiva llevando a la imagen implica un recorrido de varios kilómetros, el cual se explica sólo a través de la acentuada religiosidad y devoción al patrono que aún mantiene la feligresía.

Numerosas historias locales se cuentan en torno a determinado santo o santa cuyos detalles llevan a pensar más en el poder de la representación que la del representado. Por ejemplo de dos imágenes muy populares y de gran veneración para la población, Nuestra Señora Santa Ana en el Occidente del país y la Virgen de la Paz en el Oriente, se cuenta la misma historia con ciertos detalles diferentes: que cuando la imagen era transportada en lomos de animal, al llegar a determinado punto ésta se hizo tan pesada que fue imposible que la mula o el burro siguiera su camino, llegando a la conclusión que en ese lugar quería la santa que se erigiera un santuario en su honor, en donde, claro está, debería ser colocada la imagen.

Estos ejemplos conducen a otro de los rasgos particulares de la relación población-imagen, la asociación de esta última con determinado lugar geográfico. Este binomio es lo que en todo el mundo conduce al fenómeno interesante de las peregrinaciones, es decir imágenes de esta devoción pueden haber muchas, sin embargo es cierta imagen ubicada en cierto sitio a la que hay que acudir para pedir determinada gracia con la plena seguridad de que ésta se va a conceder. Si el dilema del feligrés es acudir a su templo parroquial donde se encuentra una imagen de la Virgen de Fátima o viajar hasta la ciudad de Cojutepeque para pedir el mismo favor a la misma imagen que se encuentra ubicada en el Cerro de Las Pavas, con bastante certeza podríamos decir que muchos feligreses dirigirán sus pasos hacia esta ciudad, dada la gran popularidad y acentuada devoción hacia la representación ubicada en dicho cerro.

No podemos dejar de mencionar el importante foco de peregrinación para la población salvadoreña de Nuestro Señor de Esquipulas en Guatemala y cómo, en una reciente visita familiar, se me recordó que antes que ir a comprar recuerdos o recorrer el poblado había que "ir a saludar al Señor", en este caso la imagen dentro del templo. La afirmación de la identificación de la imagen con cierto lugar se confirma ante las historias que cuentan los intentos infructuosos de trasladar esta milagrosa escultura, la cual, según dicen, se vuelve tan pesada que no hay cargadores suficientes para sacarla fuera de su templo. Es así como la

[15] Rodríguez, 2000, pp. 58.

17 *San José y el Niño*
29 cms alto
Siglo XVIII
Escuela de Guatemala
Colección Nick Mahomar

población afirma la relevancia de cierta imagen propia de determinado lugar geográfico.

Pero también dentro del territorio se efectúan importantes peregrinaciones, algunas que no se rigen por determinada fecha del calendario. Tal es el caso de la costumbre muy arraigada en todo el territorio nacional, de ir a presentar los recién nacidos a la imagen de Nuestra Señora Santa Ana, ubicada en la ciudad del mismo nombre. Esta presentación puede ser el día de su festividad o cualquier día del año, por lo que nuevamente nos enfrentamos a las propiedades de determinada imagen en cierto lugar del territorio.

Frente a esta enorme popularidad de la escultura religiosa, un hecho que llama la atención es el recuento que hizo Montes, con base a los datos aportados por el Arzobispo Cortés y Larraz a finales del siglo XVIII del número de cofradías de acuerdo a las devociones dentro del territorio de El Salvador. Las dos que encabezan la lista son las 63 cofradías del Santísimo Sacramento y las 56 de las Benditas Ánimas;[16] rasgo curioso por el hecho de que son dos devociones que no se reconocen precisamente por sus representaciones escultóricas. En estos casos hay que considerar que el culto a las especies sacramentales, siendo uno de los principales ejes de la fe católica, debía ser fuertemente impulsado por la religión formal y que

[16] Montes, tomo I, 1977, pp.171.

las poblaciones indígenas posiblemente deben haber encontrado relaciones entre la Eucaristía, como el cuerpo de Cristo, con las antiguas prácticas prehispánicas de sacrificio y comida ritual del cuerpo del sacrificado. En cuanto a la popularidad del culto a las Ánimas, cuya representación pictórica fue muy favorecida en el siglo XVIII y XIX se debe también al respeto que siempre ha tenido el indígena a los antepasados; sin embargo esta devoción también generó ciertas representaciones de tres dimensiones a través de conjuntos bellísimos de almas en el Purgatorio que reproducen el patrón mostrado en los lienzos, como son las imágenes en ciertas parroquias del Occidente del país, además de las pequeñas esculturas para recolectar limosnas para misas de difuntos que aún se encuentran en muchos templos.

Ante todas estas situaciones llegamos a la conclusión de que la imagen religiosa fue y ha seguido siendo importante para la población, y dentro de lo que implica esta representación a partir de la Conquista española, la escultura en madera policromada ha sido ampliamente favorecida, encontrándose en torno a estas imágenes todo un culto muy fuerte y muy rico en expresión y variedad. Muchos de estos rasgos son compartidos con el papel que aún tiene la imagen religiosa en muchas partes del mundo, sin embargo también se encuentran detalles de sabor local que vienen a confirmar el papel de ésta y su culto dentro del espectro de identidad cultural. Esto ha sido sumamente importan-

18 *Crucificado*
75 cms alto
Siglo XVIII
Colección privada

te para los grupos indígenas que adoptaron el nuevo culto cristiano sin dejar ciertas prácticas de la religión prehispánica, siendo vital dentro de este sincretismo la representación religiosa como ya ha sido detectado en nuestro país: "...las imágenes y las reliquias son símbolos poderosos capaces de movilizar, unificar o dividir a la población indígena proporcionando el entramado sobre el cual giran las piezas que organizan su vida ritual y cultural". [17]

La imagen religiosa es la materialización de personajes poderosos que han sido vistos por la población como dispensadores de favores y castigos, y sólo el fervor de la feligresía explica el por qué del tiempo y esfuerzo empleado en confeccionar una alfombra de aserrín y sal de colores al paso de una imagen, y cómo un arreglo floral puede ser visto como reliquia después que formó parte de la decoración del anda procesional de alguna imagen. Esta y el ritual que la acompaña son producto de las necesidades específicas de la población en su intento de hacer comprensible, asimilable y particularmente suya toda una creencia. En todo esto se reconoce una tradición de largo tiempo que difícilmente puede ser erradicada de la población.

Las imágenes han enfatizado durante muchos años los diferentes mensajes y lecciones de la religión pero también han sido el refugio y el instrumento para que ciertos grupos, como el sector indígena, hayan conservado algunas prácticas ancestrales de gran cohesión comunitaria. Muchos de los cultos en torno a la imagen reconocen la vigencia de la estructura religiosa, cuya autoridad está representada por el párroco de la localidad y por el templo parroquial, de tal manera que no se desliga de ésta, externando la relación interna y comunitaria que anima las prácticas en torno a las representaciones locales.

Aunque la tendencia dentro de la religión formal sea la de suprimir Ia gran cantidad de imágenes expuestas al culto en el interior de los templos, aún hoy en día muchas comunidades siguen encargando estas esculturas a los imagineros del país. Y es precisamente la imagen el centro de toda una serie de demostraciones que no se llevarían a cabo si no se contara con ella. Es difícil imaginar los dramáticos rituales de Semana Santa en nuestro país sin la imagen, especialmente después de haber visto un Vía Crucis por Ia noche en la localidad de Nahuizalco en donde la escultura del Jesús Nazareno, caído bajo el peso de la cruz, avanza bajo palio a hombros de los cargadores, fuertemente iluminado y lujosamente vestido, entre abundantes nubes de incienso; y por otro lado no podemos pensar en fiesta patronal sin el gran protagonista de ella, el que cierra la secuencia de eventos deportivos y de diversión en la localidad: la imagen del santo o santa desfilando por las calles de la población.

[17] Lara y Rodríguez, 1999, pp. 57.

Los contenidos de este artículo han sido retomados del estudio "La imagen religiosa como elemento de identidad cultural", el cual fue publicado por la Universidad Dr. José Matías Delgado en la Separata del Anuario de Investigaciones 2, "Las identidades en El Salvador", 2003.

Fuentes de información

Cortés y Larraz, Pedro, "Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala 1769-1770", tomo I, Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1958.

Choussy Rusconi, Enrique, "Investigación, estudio y propuesta de restauración del templo Santiago Apóstol de la ciudad de Chalchuapa", Trabajo de Graduación, Universidad Albert Einstein, I996.

Fernández, Juan Antonio, "El Salvador, la huella colonial". San Salvador: Banco Agrícola Comercial de El Salvador, 1996.

Fowler, Jr., William R., "Caluco: historia y arqueología de un pueblo pipil en el siglo XVI", San Salvador: Patronato Pro Patrimonio Cultural, 1993.

Freedberg David, "El poder de las imágenes", Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Lara Martínez, Carlos Benjamín, "Joya de Cerén, la dinámica sociocultural de una comunidad semi-campesina de El Salvador", UNESCO-CONCULTURA, 1997 (en prensa).

Lara Martínez, Carlos Benjamín y Rodríguez, América, "Las poblaciones indígenas de Izalco y Cacaopera", Antigua Guatemala: Centro de lnvestigaciones Regionales de Mesoamérica CIRMA, 1999 (inédito).

Markman, Sidney David, "Architecture and Urbanization of Colonial Central America", Vol. I, Tempe: Arizona State University, 1993.

Montes, Santiago, "Etnohistoria de El Salvador, el guachival centroamericano", tomo I, San Salvador: Ministerio de Educación, 1977.

Rodríguez, América, "El Centro Histórico de San Salvador, cultura e identidades", documento inédito, FUNDASAL, 2000.

Vásquez, Francisco, "Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala", tomo 4, Guatemala: Tipografía Nacional, 1944.

Ximénez, Francisco, "Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala", tomo II, Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia, 1930.

19 *Santo Domingo de Guzmán*
165 cms alto
Siglo XIX - XX
Taller familia Dubois, Guatemala
Colección Ana Besy Salguero

20 *San Antonio de Padua*
43 cms alto
Siglo XVIII
Colección privada

Transformación de la materia: Técnicas y producción en la imaginería colonial

Carlos Leiva Cea

Transformación de la materia: Técnicas y producción en la imaginería colonial

Carlos Leiva Cea
Coordinador del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural en Izalco
IILA-Alcaldía Municipal-Secretaría de Cultura

La materia transformada por la mano humana, es la constante en los procesos vitales y la subsistencia de la sociedad, lo mismo que en los procesos artísticos. La madera por sus características de suavidad, ductilidad y compatibilidad relativas a todas las fases que involucra el proceso de elaboración de la imaginería en madera policromada resultaría ser a medida que el tiempo pasaría, por una cuestión de carácter, el medio ideal de donde sustraer, agregar o entallar la imaginería católica en el mundo hispano.

Decimos esto para diferenciarla de la escultura que, habiendo sido también en madera hasta el Renacimiento, a partir de éste se haría en Italia, Alemania, Francia e Inglaterra, en materiales como el mármol y el bronce, considerados más nobles por Leonardo[1]. La "imaginería" consistirá entonces en el proceso de transformación de la madera y otros materiales tales como adherentes, pigmentos, metales, vidrio, etc. Este proceso apegado por definición y resultados, al gusto peninsular y mediterráneo de dar vida a la Divinidad en forma materialmente mística es el que nos permite visualizar en la tierra, las figuras de los personajes sagrados en el Cielo.

Así, la imaginería por herencia será a la española, por tosca o desproporcionada que nos parezca a veces su autoría y por alejados que estén hoy día, entre los que dicen practicarla, los métodos empleados para materializarla. Tal cual, la que irá surgiendo en pueblos demasiado alejados del gran centro productor que era la Antigua Guatemala todavía a fines del siglo XIX, como los talleres o bancos de trabajo que existían en Santa Ana y San Salvador, Izalco, Apastepeque o San Miguel, de acuerdo a la "transformación" que éstos

[1] No solo Da Vinci, sino también Giorgio Vasari y otros, consideraban descarnada las imágenes de madera (Harald Keller, El renacimiento italiano, p.178; Leiva Cea, El rostro del sincretismo, p.54); es decir, "bárbaro", quizá porque en la antigüedad greco-romana, los ojos como dos pepitas lisas, eran insertados por delante, pero sin romper las cuencas oculares. Mientras, el género a la española, consiste en separar la parte delantera del rostro o mascarilla, del resto de la cabeza, para poder introducir los globos oculares. Algo no sólo necesario a partir de las exigencias de realismo hechas a los artistas en su momento histórico, sino, menos destructivo que romper las cuencas de los ojos por delante, rehaciéndolas después con yeso, como suele practicarse entre algunos artífices hoy.

21 *San Francisco de Asís*
85.5 cms alto
Siglo XVIII
Colección privada

muestren en el tiempo. Pertenecen a esta gama, la *Virgen y el Niño* [27, p. 40] de bulto redondo, en los que, lo primero que llama la atención son el tamaño de la cabeza de la *Madonna*, sus grandes manos y las grandes estrellas del manto, en contraposición a su magnitud achaparrada y señorial. No debemos poner en este renglón, el *Cristo de Ánimas* [28, p. 43] de este catálogo, siendo que muy posiblemente deba su tosquedad actual, a la serie de repintes aplicados en directa proporción a las manos por donde pasó: Y ésta sí que es una costumbre muy nuestra desde los tiempos prehispánicos.

Pino de Flandes y cedro español, eran utilizados por Juan Bautista Vázquez el Viejo para sus imágenes de bulto redondo, algunas de las cuales se llevaron a Tunja, Colombia; de cedro español es el *Cristo del Descendimiento* de Pedro Roldán en la Magdalena de Sevilla; de ciprés, las cabezas de la imaginería del ítalo español Francisco Zalcillo. De duro roble y nogal, mucha de la producción flamenca y francesa. Pero abedul en España y tilo en Italia y Alemania siguen estando entre las maderas preferidas del otro lado del mar, para entallar imágenes. Aquí, en un inicio porque les resultó familiar y por su suavidad, lo fue el pino, pero

22 *San Antonio de Padua con el Niño*
64 cms alto
Siglo XIX
Colección privada

23 *Santo Domingo de Guzmán*
75 cms alto
Siglo XVIII
Colección Nick Mahomar

pronto se dieron cuentan los frailes artífices que lo que se entallaba de éste no resistía las plagas ni las humedades de las tierras calientes mesoamericanas. Investigando y preguntando a los indios, encontraron que el cedro —y, mejor, sus raíces—, entonces no sólo en abundancia, sino que hasta poco antes, había servido a los indios para imaginar a sus deidades[2]—, podía cumplir por su suavidad, carencia de nudos y "eternidad" con la misión de continuar imaginando ahora, desde este lado del mar, las diferentes facetas de la Divinidad. No obstante esta verdad indiscutible, el naranjo, por su relativa dureza, sería también utilizado, andando el tiempo, para entallar en él, los pequeños *Calvarios* tan venerados domésticamente, tan afamados todavía fuera de nuestras fronteras, de alguno de los cuales es expolio la *Dolorosita* [13, p. 22] del siglo XVIII, envuelta en pesados paños estofados decorados a la *chinesca*, presente en la exposición. Mientras ésta relumbra, la que acompaña al *Crucificado* [18, p. 27], aunque también estofada, es de brillo más moderado y viste de rojo y azul [11, p. 21], sus colores iconográficos en estas tierras; pero su manto se ha decorado con los frutos del cocotero [p. 4 y 5], al parecer adiciones modernas de un proceso de restauración culminado con éxito.[3]

Por ahí se ha escrito que otras variedades vegetales también fungieron en la labor de la imaginería y han recogido que caoba, cenícero, maquilisguat, ébano[4], guachipilín, gua-

[2] Que no llegaron a nosotros, no sólo a causa de la destrucción española, sino debido a escondimiento en la tierra y su posterior pudrimiento.

[3] Roberto Orellana, 1997.

[4] Probablemente en piezas llevadas de España, a no ser que se trate de la variedad existente en el Este de México cuyo nombre común es guaypinole.

yabo, palo blanco[5] y lagarto[6], sirvieron a los incipientes imagineros[7]; pero nosotros todavía no hemos tenido la oportunidad de comprobar esto. En cambio, sí tenemos ejemplos de las figurillas que talla José Paxaca en jojoba, para reponer faltantes en figuras también pequeñas y de piezas más grandes que éste mismo sustrae al cortés blanco.

Pero llegados a este punto, lo que debemos sumar es otra transformación: El cambio iconográfico operado sobre el cedro que, de representar deidades de abstracto dibujo, pasará a representar los diversos modos de la Divinidad bajo cánones antropomórficos: Dios, Cristo, la Virgen, los santos y los ángeles. En cuanto a la madera, se trata de "nuestro" cedro: El "cedro real" o *salvadorensis* que los mayas llaman "kuché" o "árbol santo"[8], una especie arborífera que creciendo a partir de los 100 mts de altitud, alcanza los 1800, sobre el nivel mar. Según la bióloga María Luisa Reina, "la especie fue descrita por el Dr. Paul Standley y citada en el *Listado Preliminar de Plantas de El Salvador*, de autoría conjunta con el Dr. Salvador Calderón en 1941. Aparece allí con el nombre científico *Cedrella salvadorensis*"[9].

[5] Árbol de madera muy suave existente en el Brasil, Argentina y Bolivia, del cual no se ha documentado un uso en la imaginería.

[6] Su distribución va de México a Costa Rica. Se documenta su uso en artesanías.

[7] Luis Manuel Muñoz en Guatemala.

[8] Guillermo Grajeda Mena, Los Cristos tratados por los escultores guatemaltecos, Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, tomo XL, julio-diciembre de 1967, núm. 3 y 4. Leiva Cea, El rostro del sincretismo, p. 37, nota 12.

[9] 5 de octubre de 2011.

Pero volviendo a lo que nos ocupa, si el tallo del cedro resultaba "perfecto", es decir, sin vetas, grietas y otros defectos, también se utilizaba para dicha labor. No obstante, la opinión de los tallistas como el todavía joven José Paxaca (1976), sigue siendo que, "se prefería las raíces, porque éstas, habiendo estado expuestas a la acción del agua, los bichos y la humedad en exceso por temporadas, al salir a la tierra, venían ya inmunizadas contra cualesquiera cambios". Por otro lado, dichas raíces que podían ser enormes, al haber servido para tallar figuras a *tutto tondo*, a veces han confundido a los estudiosos, quienes piensan que, tales bultos redondos fueron hechos de tallos.

Como quiera que fuese, el cedro, después que se observaba su aspecto en su estado natural, se cortaba sólo en luna nueva, entre septiembre y febrero, se exponía acorde a las viejas consejas, un tanto a la sombra, pero también algo al sol y a la lluvia, durante un tiempo, tal vez algunos años, para ver cómo reaccionaba, hasta que ya "seco" —es decir, desflemado y sin humedades—, se descortezaba antes de proceder a entallarlo. No sólo por método, sino para observar si tenía buen hilo o vetas que pudiesen contribuir a que se abriera o pudriese, ocasionando la ruina de una imagen hecha para la devoción eterna.

Hasta aquí hemos tratado de explicar las transformaciones básicas de la madera como materia prima para producir "santos". También con brevedad, debemos ahora referirnos al tratamiento de preparación que ésta recibe una vez que con formones y gubias de variada índole el imaginero ha sustraído la talla o las distintas partes que la conforman del bloque de madera. Así, cada parte tallada que ha trabajado por separado, el artífice procederá a ensamblarla como corresponde, mediante un adhesivo como la cola extraída del colágeno de esqueletos de animales como el

pescado o los cueros de los conejos; misma que le servirá para adicionar las manos a los puños y en casos, hasta la nariz. Después, con la escofina, nivela los salientes y procede a su lijado. Cuando no había el instrumental necesario y mucho menos se conocían los alisadores industriales que hoy se conocen en distinto grado, nos contaba Ernesto Campos Barrientos (1929-2009), que con hojas de guarumo se alisaba la superficie de las piezas. De todos modos, no se crea hoy que estas representaciones de la Divinidad, estuvieron siempre perfectamente acabadas y ensambladas: La ciudad de México y sus materiales de apoyo quedaban en ese tiempo, tan distantes como hoy, aun para los artífices de Santiago de Guatemala, no digamos para los imagineros más rurales en la provincia alrededor.

Debido a estas carencias, se puede distinguir cuando una restauración lo permite, si una imagen está bien o no acabada. Cuando la talla fue ruda, una buena capa de yeso y otra de albayalde, lograban el efecto de reproducir con refinamiento los rasgos del santo. El albayalde, entonces, era el soporte final de la carne y de la delicadeza misma proporcionada por los especialistas que simulaban la tonalidad de la piel, la incidencia de luces y sombras sobre ella y en fin, los vellos de cejas y pestañas inferiores. Por su carencia de junturas o ensambles perfectos, es fácil saber cuándo una imagen pertenece al siglo XVI-XVII. Ayu-

---

24 *Santa Úrsula*
Madera de Cedro
37 cms
1998
Félix Crisol
Jicalapa, La Libertad
Colección del INAR

25 *Santa Úrsula*
30 cms alto
1980, copia de un original del siglo XVIII
Taller El Pesebre
Colección privada

dando a que no se muevan o marquen, clavos enormes y finos linos envuelven las partes un tanto mal acabadas.

Pero esperemos un poco. Antes de simular la carne o el *encarnado* como normalmente se dice, —lo cual lograba otro especialista, no necesariamente el imaginero—, éste debía emplazar en la dirección correcta, otros aditamentos o "postizos" como los ojos de vidrio pintado que él mismo pintaba sobre pedacitos de vidrio curvo como en caso del *San José de Indios* [14, p. 23] del pueblo de Dolores. Después habrá otros fabricados artesanalmente en Santiago de Guatemala, en forma de semiesferas de buen tamaño, tal los descubiertos en dos de las imágenes patronales de Panchimalco. Pero a partir del siglo XVIII, se conocerán los más finos de cristal soplado, llamados de "cantarito", por el cuello hacia arriba que aumenta la refracción de la luz, hechos en Alemania y más tarde, los que siguen siendo importados de España o México, como los que llevan casi todas las imágenes en esta exposición que tienen forma de almendras. Como se ha descrito con antelación en la nota 1, los globos oculares se instalaban tras desprender al hilo, la parte delantera o "mascarilla" del rostro de la imagen sagrada, empujando con un formón de pulgada y media sobre dicho hilo y después cavando por atrás. Posicionados correctamente con algo de cera de chumelo o brea, sobre los agujeros, una vez secaba ésta, se encajaba la mascarilla a su lugar, generalmente con cola fuerte, espiga y, muy bárbaramente algunas veces, mediante un gran clavo de hierro.

Después se procedía a encolar con cola fuerte o suave según fuera necesario toda la pieza y un día después, se colocaba el yeso; es decir, la capa ya sea sulfato de calcio, ya un carbonato, el cual había sido disuelto en cierta cantidad de agua y cola no demasiado líquida. Al final, una capa del tan mórbido como peligroso albayalde que poco o nada usamos hoy y, por fin la carne, lograda con pigmentos ya vegetales, ya minerales o aún más sofisticados como los óleos y las lacas, disueltos en dos agentes transformadores: El aceite de linaza y el aguarrás, si se quiere imágenes de acabado semi mate o más o menos brillante; con aceite de chan, si se las quiere con encarnado mate u opaco. Todo, para lograr preferentemente la carne más blanca, rosada, más o menos amoratada o *chocolate con leche*, como un símbolo más de nuestra mezcla racial. Preferentemente algo brillante y pulida hoy, ya no con vejiga, pues los óleos hoy son tan finamente hechos que no se necesita más que pulir al pincel. Esto, contraviniendo a Pacheco, quien recomendaba en su Arte[10], que la carne debía dejarse mate, para que más adelante permitiese el retoque. En este sentido, la *Virgen Niña* [5, p. 14] de movimiento tan barroco que, admite colocarla en diversos ángulos, es un buen ejemplo de lo predicado por el famoso suegro de Velázquez. Las otras dos imágenes de María por su parte, siguen la posición prescrita en general para los Niños Dioses, de los cuales la excepción es el *Pasionario* [1, p. 7] en la muestra.

El proceso de transformación de la materia prima, casi terminaba con la aplicación de las *chapas*, "frescores", como dicen nuestros amigos chapines: Indicio no de frivolidad, sino sinónimo de cómo el original en el Cielo, se abrasa en el amor de Dios; tal cual lo observó Santa Teresa en los dos serafines que quemaban su corazón. Y tal cual, narran las crónicas pudo observarse su cuerpo blanco y marmóreo, pero suave y sonrosado donde convenía, tras destapar su tumba años después de su muerte terrena.

El uso de las cabelleras de pelo humano, las pestañas de pelo de res, las trabajadas vestiduras encoladas pero brillantemente policromadas y estofadas a la *chinesca*, los dientes de marfil o hueso, cosas poco vistas entre nosotros, tanto como las imágenes de cuerpo entero pero articuladas en los hombros, codos, ingles y rodillas —el verdadero horror de horrores no sólo para algunos cultos materialistas místicos—, como el *San José y Virgen* de vestir [9 y 10, p. 18], hechos para la popular devoción casera del nacimiento, firmados por Dubois a principios del siglo XX, es lo que en realidad distingue a nuestra escultura de la de otras escuelas como las que se desarrollarían en Alemania, Flandes, Francia y aún el norte de Italia. Todas ellas, sin embargo, van a dejar su influencia sobre la nuestra, entre los siglos XV y XVI. A esta categoría pertenecen el *Santo Domingo de Guzmán* [23, p. 34], el *San José y Virgen* desnudos y a medias, siendo que son inmóviles de las extremidades inferiores, el *Arcángel* [26, p. 39] y el *San Antonio* de vestir [22, p. 34] de colección particular en la muestra. Este último presenta además una particularidad: No es de cuerpo entero, sino que por las reglas que conforman su cuerpo bajo, pertenece a las figuraciones llamadas de *candelero* o bastidor.

Pese a lo anterior, nuestra escultura o imaginería, no difiere tanto de la que se hacía en el reino de las Dos Sicilias, durante el siglo XVII y XVIII, por su naturalismo basado en el uso de hiperrealismos como los anotados. Como se sabe, estos eran dominios españoles, pero quizá la parte italiana, había

[10] De la Pintura.

terminado por predominar a través de las ideas artísticas y del movimiento de los imagineros desde Genova o Napoli, a las costas de Cádiz o las playas del Guadalquivir. Más de uno, es de suponer, alcanzó nuestras humedades convirtiéndose en el autor de un Cristo reverenciado: *El Cristo de Esquipulas*. Siendo que, portugués no podría ser, por el nivel escultórico que este reino poseía todavía hacia 1590.

Así, Cristo, la Virgen y todos los santos en general, exceptuando algunas imágenes, seguirán siendo de perfil greco-romano y seguirán en general encarando el viento del barroco, en la convencional posición de descanso que conocemos desde los tiempos paganos. Pero también, en ocasiones, de perfil clásico e indígena a la vez, podría decirse, con la barba y bigote pegados al mentón, los ojos rasgados y los pómulos salientes como el *Crucificado* [18, p. 27] y el *San José de Indios* [14, p. 23] de Izalco ya mencionado con su *Niño* moreno. Toda una serie de transformaciones en fin, para una materia, la cual bendita por el cura, sufrirá la última y más apoteósica pues, parafraseando a San Juan Damasceno, "el hombre es capaz de captar y reproducir la imagen que emana de Dios. Este don se debe al hecho de que el hombre fue creado a semejanza de la Divinidad. Así pues, no se equivoca quien asegura que la Divinidad está en la imagen". "Pues aunque ésta y aquella son distintas, deviniendo la imagen de Aquella, deviene con poder". "De allí quienes crean en que puede obrar milagros".[11]

Izalco, 29 de septiembre, fiesta de san Miguel Arcángel, de 2011.

26 *Arcángel*
138 cms alto
Siglo XIX
Colección Nick Mahomar

[11] *De imaginibus oratio*, I, II (P. G. 94, c1241).

27 *Virgen del Rosario*
47 cms alto
Siglo XVII
Colección Nick Mahomar

La imaginería y los imagineros post-coloniales

Carlos Leiva Cea

La imaginería y los imagineros post-coloniales

Carlos Leiva Cea
Coordinador del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural en Izalco
IILA-Alcaldía Municipal-Secretaría de Cultura

Mucha agua ha corrido y ninguna prueba documental ha sido vista, acerca de famosos envíos de imágenes, como es el caso del Divino Salvador, de bulto redondo en la catedral de San Salvador, supuesto regalo de Carlos V. Mucho tiempo ha pasado también, desde el *chapín* itinerante, imaginero o retablista ambulante, descrito por Heinrich Berlin[1] el cual desarrolló su labor en los pueblos y ciudades del antiguo reino de Guatemala —de Chiapas hasta Costa Rica— entre 1550 y 1821 y, al menos en lo que a la región izalqueña compete, entre ésta fecha y los años cuarenta del siglo pasado. Muy apreciado por su trabajo, éste les llevaba a hospedarse y trabajar en las casas curales o directamente a las de los cófrades importantes quienes les habían contratado con antelación, casi siempre en anterior visita. Ellos o el sacerdote parroquial les mantendrían y pagarían por su labor. Fruto de dicha labor anónima son en Izalco, varios ángeles de vestir, pertenecientes a cofradías del pueblo de Dolores, hoy inexistentes. Como el par que fuera de la extinta cofradía de Nuestra Señora del Carmen que, salvados de la incuria, hoy se guardan restaurados para que acompañen a la Virgen Dormida, durante su *función* quincenal celebrada privadamente por la familia del Valle Herrera en Izalco. El famoso *Misterio* de las niñas Barrientos, ahora en los herederos de Alfonso Díaz Salazar y también, la otrora hermosa *Sagrada Familia* de Carmelita Cea, hoy bajo una sucesión de repintes que ha estrangulado no sólo su policromía sino sus rasgos originales, tanto como el *San José*, *la Virgen y el Niño* de las señoritas Merlos, hoy en Sonsonate en manos de Fina Merlos de Carías, son hechura de uno de esos guatemaltecos anónimos. Incluso el *Jesús de Dolores*, fue hecho en la casa habitada por Rita Martínez y su esposo Rafael Carías, ubicada sobre la Séptima Calle Oriente, entre la Calle grande y la Segunda Avenida Norte, en Izalco, entre 1882 y 1883[2]. Nos contaba su hija, Esperancita "Chita" Carías de Vega que, su mamá decía que el chapín sólo puso una sábana entre él y los habitantes de la casa y allí, tras la pieza de tela, dio vida al Jesús. Un Jesús que de ser el "niño bonito" de Dolores,

[1] *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*, pp. 83, 84 y 85.

[2] Cuadro clasificatorio del Cristo de Pasión. Cuatrocientos años de presencia del Nazareno en nuestra tierra. Carlos Leiva Cea, inédito.

28 *Ánimas del Purgatorio*
37 cms alto
Siglo XIX
Colección Nick Mahomar

peleado por las Señoras de la Guardia del Santísimo, en estos días de indevoción, es un motivo de lucha para David Sarmiento, quien con afán trata de sacarlo del abandono en el que lo tienen sus fieles. Pero no es sobre las devociones que se dejan de lado en aras de otras nuevas de lo que queremos hablar en este momento.

Lo que queremos recalcar en este escrito, es cómo gracias al trabajo anónimo de estos artistas itinerantes, es que surgirán en ciertos pueblos y ciudades, a medida que transcurran los siglos, otros artífices que, alejados de la metrópoli y algo más de cánones, herramientas, técnicas y materiales de ejecución tradicional, lograron que la imaginería persistiera entre nosotros. Que persistiera sí, pero también que fuese un testimonio de la identidad regional o local.

Por otro lado, queremos plantear en este escrito, algunas hipótesis que sólo el tiempo junto al interés de otros investigadores en el tema se logrará quizá desentrañar. Una, tiene que ver precisamente con la implantación de estos talleres de imaginería en ciudades y pueblos de lo que es ahora El Salvador: el taller de los Aguilar en la ahora ciu-

29 *Santiaguito*
Madera de cedro
50 cms alto
2000
Ramón Colocho
Santiago Texacuangos
Colección del INAR

dad de Santa Ana; los talleres caídos en el más completo anonimato en San Salvador; el "enigma" de los tallistas trabajando todavía a la usanza antigua en Apastepeque; los tallistas contemporáneos en Izalco; las técnicas, los materiales y los resultados de su labor en cada uno de los talleres, listado de sus obras, etc.

Por ahora, nos limitaremos a exponer de lo que conocemos sobre cada uno. Así, podemos empezar diciendo cómo el taller de la familia Aguilar en Santa Ana, a finales del siglo XIX, un gran productor de imágenes, pudiera haber nacido precisamente de la constante presencia de imagineros devenidos para trabajar allí, desde Santiago de Guatemala o, más adelante, de la Nueva Guatemala de la Asunción. De excelente calidad en sus resultados, como muestran la *Santa Ana y la Virgen Niña*, en el lugar del barrio del Calvario en dicha ciudad donde se resguarda y toda una serie de pequeños santitos localizados en colecciones particulares, todos firmados, sus encarnados responden todavía al gusto barroco, aunque son mates. Tal, la nueva policromía de los ángeles del siglo XVIII de las niñas Barrientos en Izalco, con *frescores* muy encendidos, pero sin brillo y con cejas y pestañas pintadas académicamente.

De igual modo —suponemos con todo atrevimiento—, aunque quizá más temprano en el tiempo sucedería con el establecimiento de los imagineros en la villa y ciudad de San Salvador. Al fin y al cabo, como podría suponerse, el *Colocho* —restaurado por nosotros en 2008—, trabajo del hermano terciario franciscano, Silvestre García, en 1777[3] no debió ser el resultado de la generación espontánea en San Salvador. Además, uno allí existente, pudo llegar a producir la pequeña *Virgen Niña*, ahora en Izalco,

[3] Jorge Lardé Larín, *El Salvador: Historia de sus pueblos, villas y ciudades,* p.466.

en tipología de Niño Dios, presente en esta exposición [2, p. 8 y 9]. La misma, sin embargo resulta muy similar a una muy documentada pero ahora desaparecida de La Merced en la nueva Guatemala que nosotros conocimos muy bien. Más allá de su despliegue turístico hoy en día, dicha devoción mercedaria, estuvo muy arraigada en la capital salvadoreña donde, de la iglesia y convento llegó hasta lo privado, con lo cual proliferarían sus imágenes, entre las demandadoras y las de devoción privada, sin poder discernirse entre unas y otras, tras tanto terremoto.

Otro imaginero, Alfonso Valldeperas, padre, de ascendientes catalanes, tuvo siempre taller en alguno de los barrios céntricos de la capital hasta que se trasladó a Santa Tecla en 1955. Al parecer su estilo estaba dentro de una formación neoclásica, producto de la época que vivió entre fines del siglo antepasado y finales de los años setenta. Laboraba con él su hijo (1908-1988), de pobre desenvolvimiento como tallista y restaurador, pese a los años con su padre y con el maestro mexicano José Luis Domínguez, residente en San Salvador.[4]

Valldeperas padre, fue por tanto, algo "monumental", frontal, un poco inexpresivo y de acabado opaco en sus obras, a juzgar por el simpático Niño Dios de Margarita Olmedo de Sigüenza y la Dolorosa de la Hermandad de Jesús de Nazarenos (1967), cuyo modelo fue la de las niñas Barrientos en Dolores, más fácilmente reconocible antes de tanto repinte. Los cuatro pequeños bultos de los Evangelistas para la urna del Santo Entierro de Cristo en Izalco que fabricaría entre 1971 y 1972 son suyos. Entre ellos destaca San Juan, tanto por su expresividad con la que acompasa mirada y gesto, como por su vestido que no es el tradicional de la región izalqueña, sino el acostumbrado en todo el mundo iberoamericano: Túnica roja y manto verde. El leve brillo que llevan data de 1987, tras asperjar Leticia Escobar, un barniz que los protege fuera y dentro del templo.

Como hemos dicho casi a un inicio, otro planteamiento tiene que ver con el "enigma" de los talleres existentes en Apastepeque —que languidecen hoy—, los cuales quién sabe si no son el resultado de la presencia de los dominicos allí, considerando que dicho pueblo de indios era uno de su Visita ya en 1632[5]. Tal como los óleos sobre tabla como lo que subyace en ellos, en Santa Cruz Panchimalco nos indican que se trata de un trabajo netamente indígena. Lo que sorprende en Apastepeque[6] es su occidentalismo como el conocimiento de las técnicas tradicionales con que están hechas las obras, trátese de imágenes de la Divinidad o de máscaras para bailes susceptibles de expresar una identidad. A todas luces, ambos casos nos hablan de talentos locales que pudieron ser desarrollados con los recursos intelectuales de la orden y los económi-

[4] Información escrita proporcionada por Nicolás Mahomar.

[5] Rodolfo Hernández y Lucky Ramírez, *La orden de los dominicos en el reino de Guatemala, 1535-1700*, p.46.

[6] Según Pedro Escalante Mena, este pueblo fue para la ciudad de San Vicente de Austria, "lo que Tecpan Izalco para la Trinidad de Sonsonate", en referencia a la presencia en Tecpan de españoles, criollos y mestizos dedicados a la trata y contrata del cacao con los indios, los cuales debieron después reubicarse en la naciente Trinidad. Igualmente, dichas castas dedicadas al cultivo del añil y viviendo en Apastepeque, debieron reubicarse en San Vicente. 26 de octubre de 2011. Gracias a nuestro informante Sabas Gómez (1967), allí hubo también un caso raro: La presencia de mujeres artistas. Tal, la abuela de nuestro informante quien nos dijo que su abuela Petrona Chopín, muerta hace unos treinta y cinco años, era talladora de *chintas*. 26 de octubre de 2011. Cortesía de Madeleine Imberton. Museo del Arte Popular, San Salvador.

cos de la población, siendo que ambos pueblos, estaban a ellos encomendados[7]. No obstante, nos preguntamos: ¿Cuándo realmente pudo plantarse este injerto, si las noticias que tenemos apenas alcanzan a los últimos ciento y pico de años?[8]

Si bien nuestro trabajo de restauradores nos ha permitido conocer distintas manos operando sobre la madera para entallar imaginería, entre el siglo XVI y el XX en la zona de los Izalcos y en otros lugares de El Salvador, jamás hemos topado en ningún Archivo, con la evidencia suficiente que nos permita decir éste es un trabajo de uno o de otro, sobre ninguna imagen todavía expuesta al culto. A lo sumo, alguna referencia nos ayuda a saber cuándo pudo aparecer una imagen en un sitio o está en un nicho, aunque irónicamente, sí hemos topado con algunos conciertos realizados entre imagineros y comunidades o entre imagineros y frailes de la zona, sobre trabajos ya desaparecidos en San Pedro Caluco y la Trinidad de Sonsonate. Luego, todo son suposiciones y a veces discusiones bizantinas con otros estudiosos sobre si fueron las manos de un fraile no tan experto o la de un imaginero indígena las que tallaron la Virgen de Belén o el San Gregorio Magno[9] en Izalco, por ejemplo. Siendo más que probable entonces que los distintos rasgos que notamos en la imaginería de la zona entre los siglos XVI y XX, sean los de los imagineros contratados para llegar a los sitios, trabajar en ellos o en sus cofradías. En su caso, quizá el San Gregorio se ahuecaría, no porque iba a viajar desde un taller en Santiago hasta su cofradía en Tecpan Izalco (1570 *circa*), sino que no debía pesar tanto, debido a sus frecuentes salidas a la calle.

Pero retomemos el hilo del discurso. Fue observando el trabajo del chapín itinerante y el de Víctor Rivas en las cofradías, que Santiago Quilizapa, un chico de pura extracción indígena, decidió convertirse en imaginero allá por los años cuarenta en Izalco. Enamorado de ver los resultados del trabajo de retoque que ambos hacían, se dedicó primero a re-encarnar imágenes y, más adelante, casi sin herramientas, a partir de cumitas o corvos desusados que él adaptaba, empezó a tallar santos. Todavía pueden apreciarse muchos de sus trabajos en Izalco, los cuales consistieron mayormente en *Misterios* —bueyes y mulas incluidos—, *Reyes Magos* y "*Pepes*", nahuatismo con el que se conoce a las imágenes del Niño, hechos en solitario[10]. Para policromar sus figuras, al principio usó de los materiales que largamente había visto empleaban los "maestros" llegados al sitio para retocar: algún carbonato,

[7] Carlos Leiva Cea, *Recuperación de elementos para un primer análisis del templo de Santa Cruz Panchimalco*. Inédito.

[8] Más allá de incendios, terremotos y chaparrones, esta carencia histórica es también la típica de un país dedicado a pelear durante mucho tiempo.

[9] José Manuel González, opina que aunque basadas ambas imágenes en un grabado, cosa aceptable, ambas figuras fueron hechas por el mismo artista. Cosa también aceptable. En lo que no nos ponemos de acuerdo es en si su planitud, frontalismo, hieratismo y pocos medios tienen que ser necesariamente indígenas. *De la resistencia cultural a los imaginarios sociales: Estudio iconográfico sobre las ausencias en la imagen de la Virgen de Belén*, p. IZALCUTUR, 2007.

[10] Carlos Leiva Cea, *El rostro del sincretismo,* p. 164.

cola de conejo, tierras de colores, aceite de linaza, aguarrás, etc. Adelante en el tiempo, tratando de facilitarse la tarea que llevaba tiempo completar y ante la escasez producida en relación a ciertos productos, cambió a una técnica que con el tiempo, iría haciéndose más y más industrial. Al final, terminó sustituyendo el carbonato o el sulfato por la cal. El agua cola, por el keroseno al que añadió un barniz para hacer la "base", mejor conocida como yeso. En cuanto a los óleos, los sustituyó por los colores minerales los cuales mezcló con blanco de zinc en polvo y vehiculizaba con más barniz. Como puede notarse observando las cuencas oculares de algunos de sus trabajos donde el material parece ir desplazándose sutilmente, en vez de poner los ojos por atrás, empezó a hacerlo por delante. Como los ojos de cristal empezaron igualmente a escasear, empezó a pintarlos adentro de bombillos recortados por la mitad. Sus figuras no carecen de encanto y algunas son casi bellas y con cierta espiritualidad, al mismo tiempo que inexpresivos, frontales y aunque de bastidor, hieráticos y esquemáticos, tal sus graciosos animales. Transmitió está forma de hacer a su afamado hijo Manuel, quien pasados los años descollaría no sólo como gran artífice sino como un propietario de taller quien industrializaría y refinaría mucho más el oficio no sólo en aspectos tecnológicos, sino en cuanto a técnicas de realización, siempre apegadas a los nuevos materiales. Aunque alguno aprendería a tallar con él, como fue el caso de José Paxaca, quien al parecer "trae" de nacimiento la suficiente información como artista barroco y otros aprenderíamos con él, trucos del oficio, no fue capaz de inclinar a ninguno de sus tres hijos hacia el don de la talla. Sin embargo, tal vez Paxaca llegue a ser el mejor imaginero de los tiempos actuales, si profundiza en la observación de su trabajo, el estudio de las proporciones y aprende a solventar algunas carencias.

30 *Las Ánimas*
Madera de cedro
49 cms alto
2008
Miguel Ángel Jiménez
Ataco, Ahuachapán
Colección del INAR

En Santa Tecla, surgirá andando el tiempo, el taller de los Ávila [4, p. 13], con Raúl padre a la cabeza (1931), quienes aunque muy conocedores del vuelo de los paños, confrontan mucho problema respecto al perfil greco-romano en las imágenes. Si hemos de creerle a la cabeza del taller, él empezaría siendo muy niño, observando la imaginería en las iglesias tecleñas tanto como crucificando lagartijas para conocer sobre proporciones. Adelantados a su tiempo, hoy por hoy, hacen el soporte

de la carne o yeso, como antiguamente se llamó, con base automotriz ablandada en thinner, mientras los colores de la carne, los sacan con lacas de thinner degradadas en la misma base automotriz disuelta en el mencionado thinner.

Así, marcan la pauta en el desarrollo de la imaginería, por el grado de experimentación que hacen con los materiales con los que trabajan en su pequeño taller. Decimos esto, no porque sean los primeros que así lo hicieran, sino por los que se unen a ellos. De hecho hemos llegado aquí a un punto neurálgico por su importancia, en cuanto a la manufactura y restauración de tan importante y cultural rubro. Este punto tiene que contemplar un par de cosas: Uno es la protección de la imaginería como parte de la identidad, rasgo compartido con el resto de pueblos mesoamericanos. Otro es, la capacitación y especialización de tallistas, restauradores en relación a su grado de importancia, interés e identidad. Una más, tiene que tomar muy en cuenta las posibilidades del rubro como fuente de mejoría económica para quienes efectúan labores función suya. Este último podría agilizar la entrega de unos productos siempre en demanda —sólo hay que ver cómo se colocan en el mercado las cantidades de imaginería religiosa de yeso, resina y en serie—, bajando sus costos, tanto como su conservación y restauración.

Éste es hasta hoy, el panorama de un rubro que al mismo tiempo que fuente de identidad, puede ser una fuente posibilitadora de desarrollo. Como es de esperar suceda en Izalco, a través del Centro de Capacitación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, germen para el montaje de una escuela también de tallistas.

Izalco, 28 de octubre de 2011, fiesta de San Judas Tadeo.

31 *San Nicolás*
83 cms alto
Siglo XVII
Colección Nick Mahomar

escultura escultura VIII

Festival Internacional El Salvador Centroamérica 2011

Dirección General de Cultura
Ministerio de Relaciones Exteriores

200 El Salvador

FUNDACIÓN ANCALMO

GRUPO TEA ESCULTURA